

## La Dramaturgie au Temps du « Postdramatique »

Joseph Danan

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Paris, França

E-mail: joseph.danan@wanadoo.fr

---

### Résumé

Quelque chose est en train de transformer en profondeur le théâtre. Hans-Thies Lehmann a eu le mérite de nommer ce phénomène en avançant la notion de « théâtre postdramatique » – même si cette expression est discutable dans la mesure où ces nouvelles formes n'annulent pas nécessairement le drame. Le théâtre du XXe siècle était basé sur le paradigme d'un « art à deux temps » (Henri Gouhier). L'auteur écrit une pièce, puis le metteur en scène s'en empare et la monte. C'est l'utopie d'Artaud, celle d'un « créateur unique », qui semble prendre corps en ce début de XXIe siècle. La dramaturgie se trouve inévitablement affectée par cette évolution : évidemment, dans son premier sens, l'art d'écrire une pièce, lorsque l'écriture et la mise en scène se produisent dans le même mouvement ; mais aussi dans son sens moderne, lorsque le terme s'applique au passage à la scène d'une pièce préexistante. Entre la transformation d'une œuvre dramatique en matériau pour la scène, sans prendre en compte sa structure dramatique, et l'imposition d'une « grille de lecture » rigide, il devrait y avoir encore place pour une dramaturgie ouverte et sensible, créant les conditions d'une expérience pour le public.

---

### Mots-clés

Dramaturgie. Dramaticité. Écriture dramatique. Théâtre « Postdramatique ». Performance. Expérience.

---

### Abstract

There's something deeply transforming the theater. Hans-Thies Lehmann had the merit of nominate this phenomenon by proposing the notion of « post-dramatic theater » - even though this expression is arguable to the extent that these new forms do not necessarily nullify the drama. Twentieth-century theater was based on the paradigm of « art in two moments » (Henri Gouhier). The author writes a play, and then the director picks it up and assembles it. This is Artaud's utopia, that of a « unique creator » that seems to take shape in this early 21st century. Dramaturgy is inevitably affected by this evolution: obviously, in its first sense, an art of writing a play, when writing and staging occur in the same movement; but also in its modern sense, when the term applies to the passage to a scene of a pre-existing room. Between the transformation of a dramatic work into a material for the scene, regardless of its dramatic structure, and the imposition of a rigid « reading grid », there should still be room for open and sensitive dramaturgy, creating the conditions for a experience for the public.

---

### Keywords

Dramaturgy. Dramaticity. Dramatic writing. « Post Dramatic » Theater. Performance. Experience.

Quelque chose est en train de changer, de transformer en profondeur le théâtre et notre rapport à la scène. Un phénomène d'une ampleur au moins comparable à l'émergence de la mise en scène moderne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Hans-Thies Lehmann a eu le mérite de donner un nom à ce phénomène, le « théâtre postdramatique », même si ce nom est contestable parce que ce qui naît sous nos yeux n'annule pas nécessairement le drame, ouvrant au contraire à de nouvelles formes de dramaticité qu'il faudra essayer de repérer et de nommer.

Comment caractériser ce bouleversement ? Le théâtre a explosé et, explosant, il s'est, il est vrai, dissocié du drame. Nombre de spectacles, aujourd'hui, ne reposent pas sur une œuvre dramatique préalable et, corollairement, sur le geste de celui qui la *met en scène*. Sont privilégiés le recours à des textes non dramatiques (textes narratifs et matériaux divers allant de l'essai philosophique ou scientifique à la carte postale, du poème au document journalistique ou historique), l'écriture née du plateau (qu'elle soit signée d'un seul ou d'un collectif), l'interdisciplinarité, qui voit coexister différents langages – la vidéo, la danse, la musique live, le cirque... –, faisant du texte un matériau parmi d'autres et lui ôtant sa valeur matricielle (entendons par là : sa capacité à **être à l'origine**, mais aussi à engendrer un nombre indéfini de mises en scène). Plus profondément, c'est la nature même de la représentation qui se voit transformée. L'influence, notamment, de l'art performance, a ébranlé la *mimèsis*, qui fondait depuis Aristote, le théâtre occidental.

« Le théâtre est faux », dit Marina Abramovic, « il y a une boîte noire, vous payez pour un billet et regardez quelqu'un qui joue la vie de quelqu'un d'autre. Le couteau n'est pas réel, le sang n'est pas réel, et les émotions ne sont pas réelles. La performance est exactement à l'opposé : le couteau est réel,

le sang est réel, et les émotions sont réelles. C'est un concept différent. Il s'agit de la vraie réalité. »<sup>1</sup> Or, cette opposition, la scène contemporaine n'a de cesse de la faire jouer, recherchant non l'effet de réel (l'illusion) mais ce que j'appellerais l'effet réel. A la représentation on opposera alors volontiers la « présentation »<sup>2</sup>, donnant tout son poids et sa pleine valeur au présent de l'acte théâtral, à la présence. Cela signifie : une scène théâtrale existant pour elle-même, dans l'ici et maintenant de la représentation (ou de la présentation), sans chercher à faire naître un ailleurs (un autre lieu, un autre temps). L'acteur lui aussi est alors devant nous pour lui-même : un performer qui, dans des cas de plus en plus fréquents, annule tout effet de personnage. « Ces planches ne figurent pas le monde. Elles font partie du monde. Ces planches sont là tout simplement pour nous porter [...] Vous ne voyez pas de décor imitant un autre décor [...] Le temps que vous vivez n'imité pas un autre temps » (HANDKE, 1968, p. 22) : le « théâtre sans l'illusion »<sup>3</sup>, le théâtre sans la mimèsis, voilà vers quoi semble tendre la création scénique contemporaine, depuis la pièce manifeste de Peter Handke, *Outrage au public* (1966), où, en lieu et place de personnages, « quatre acteurs » se partagent une parole non distribuée.

Je vois dans une séquence d'*Inferno* de Romeo Castellucci<sup>4</sup> l'emblème de ce théâtre-là. Des êtres qui ne sont pas des personnages et à peine des acteurs (aux quelques

1 Cité par Jacques Magnol, à l'occasion de l'exposition-performance « Marina Abramovic : The Artist is Present », New York, Museum of Modern Art, mars-avril 2010.

2 Cf. Jean-Frédéric Chevallier, « Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles », *L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 36, automne 2004 ; et « Le geste théâtral contemporain », *Frictions*, n° 10, automne-hiver 2006.

3 Cf. Christian Biet et Pierre Frantz, « Le théâtre sans l'illusion », *Critique*, n° 699-700, août-septembre 2005.

4 Festival d'Avignon, Cour d'honneur du Palais des Papes, 2008.

comédiens se mêlent des danseurs, des enfants, et de nombreux figurants) s'avancent l'un après l'autre vers le public et viennent lui offrir leurs visages et leurs corps. Epure d'un théâtre de la présentation et de la présence, où rien n'est représenté, rien d'autre que cet échantillon d'humanité se présentant lui-même sur la scène – par métonymie, si l'on veut, l'humanité<sup>5</sup>. Car ces théâtres n'excluent ni le symbole ni la métaphore, mais ceux-ci sont comme seconds, fruits d'une élaboration ultérieure par le spectateur, pris avant tout par la puissance de l'instant présent. Non pas symbole « de propos délibéré », comme le dit Maeterlinck, auquel il oppose un symbole qui « aurait lieu à l'insu du poète [...] et irait, presque toujours, bien au-delà de sa pensée ». « Je ne crois pas », dit-il encore, « que l'œuvre puisse naître véritablement du symbole ; mais le symbole naît toujours de l'œuvre si celle-ci est viable. » (MAETERLINCK in HURET, 1982, p. 123)

Il y avait dans *Inferno* une autre séquence emblématique : au début du spectacle, Castelluci venait à l'avant-scène, lançait aux spectateurs « Je m'appelle Romeo Castellucci », avant de se faire équiper à vue d'un harnachement de protection et de se livrer à des chiens dressés qui l'attaquaient et le jetaient au sol. Dans la séquence suivante, un acrobate escaladait la façade du Palais des Papes, en Avignon, pour la Cour d'honneur duquel le spectacle fut conçu. L'attaque des chiens était réelle, Castellucci n'interprétait pas un personnage, et l'escalade de la façade du Palais des Papes était une action réelle, accomplie dans un temps réel, incompressible. La densité de réel de ces deux actions saturait l'espace-temps de la représentation, ne laissant rien entrevoir d'autre qu'elles-mêmes, dans leur accomplissement.

Dans le même spectacle, un cube de verre laissait voir des enfants jouant entre eux comme dans une crèche, ignorants du regard des spectateurs, et c'était comme un fragment prélevé dans le monde réel, sans l'interposition du signe, et posé tel quel sur la scène par le jeu d'un collage.

Puissance de l'instant. Puissance du réel à l'état brut. Puissance du vivant, de « l'acteur qui ne refait pas deux fois le même geste ». (ARTAUD, 1964, p. 18) C'est toute l'utopie d'Artaud qui semble vouloir s'incarner en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle dans des spectacles comme celui-ci<sup>6</sup>.

Ces théâtres viennent dissoudre la figure du metteur en scène. Celui-ci, dans sa relation (constructive autant que conflictuelle) avec celle de l'auteur (entendez l'auteur dramatique), constituait la pierre angulaire de l'art théâtral au XX<sup>e</sup> siècle, qui reposait sur cette dualité, ou ce couplage : l'auteur écrit une pièce, le metteur en scène, comme on le disait, « s'en empare » et la monte. C'était le paradigme du théâtre comme « art à deux temps »<sup>7</sup>. Les grands « réformateurs » du théâtre que furent Craig et Artaud, avaient, dès les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, appelé de leurs vœux une autre figure, alors utopique, celle d'un « Créateur unique », comme le désigne Artaud, annulant ces deux temps. C'est cette figure qui s'incarne aujourd'hui, qu'elle le fasse sous la forme d'un demiurge (Castellucci, crédité pour *Inferno* de la « mise en scène », de la scénographie, des lumières, des costumes et, en partage avec Cindy Van Acker, de la chorégraphie) ou d'un collectif (comme, en France, D'ores et déjà<sup>8</sup> ou Les Chiens de Navarre<sup>9</sup>), les deux

6 Cf. Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, PUF, 2010, qui place la scène contemporaine sous le double signe du « mythe du réel » et du « mythe du vivant ».

7 Cf. Henri Gouhier, *Le Théâtre et les arts à deux temps*, Flammarion, 1989.

8 Compagnie créée en 2002.

9 Compagnie créée en 2005.

5 Cf., sur cette séquence et sur ce spectacle, J. Danan, « Témoins d'une présence », *Etudes théâtrales*, n° 51-52 / 2011.

pratiques, curieusement, n'étant pas contradictoires, le demiurge opérant au sein d'une équipe de collaborateurs souvent fidèles, le collectif ne rechignant pas à se faire guider par un « metteur en scène », même si le nom pourrait bien désormais être inapproprié.

La dramaturgie, nécessairement, s'en trouve affectée. A l'évidence dans son sens premier, puisque l'« art de la composition d'une pièce de théâtre » devra se faire « art de la composition d'un spectacle ». Ce sens pourrait bien alors se fondre dans le sens second, puisqu'il ne s'agit plus, dans ce type de processus, du passage à la scène d'une pièce préalablement écrite<sup>10</sup>.

Le changement, en réalité, est plus profond. La dramaturgie instaurait un ordre, qui mettait en jeu le sens de l'œuvre. L'art théâtral du XX<sup>e</sup> siècle n'était pas structuré uniquement par la dyade auteur - metteur en scène ou, pour rendre les choses moins personnelles, par la relation d'une œuvre dramatique et de sa mise en scène, mais par une triade : l'œuvre dramatique, la mise en scène, la dramaturgie. L'effondrement vise de manière égale et articulée les trois termes de cette triade. Comment pourrait-il en être autrement ? La dramaturgie n'est pas isolable : elle traverse l'œuvre dramatique tout comme la mise en scène, puisqu'elle est le processus même qui va de l'une à l'autre et les relie.

En tant qu'« organisation de l'action » c, elle était liée à la fable, que le XX<sup>e</sup> siècle a vue peu à peu s'effriter, autrement dit à l'action dans sa dimension mimétique. Celle-ci constituait le socle du sens. Le phénomène a culminé avec Brecht, dont le théâtre « épique », loin de constituer l'inverse du dramatique, en fut l'aboutissement. C'est dans les années 1970, à l'apogée de la linguistique et des sciences humaines, que l'on prit pleinement la me-

sure de la dimension sémiologique du théâtre. Tout était signe et système de signes : l'œuvre dramatique et, plus encore, la mise en scène. De ce système, la dramaturgie se fit l'agent. Tout devait signifier. Le spectateur était un déchiffreur de signes, un décodeur.

C'est peut-être cela, le changement le plus radical. Le spectateur n'est plus celui qui, en contemplation plus ou moins active devant l'œuvre, cherche à la comprendre. Arraché au règne de la signification (ce qui peut être déstabilisant), il est appelé à vivre une expérience. Et la relation qu'il est amené à entretenir avec l'œuvre n'est pas fondamentalement différente de celle qu'il entretient avec un événement vécu. N'est-ce pas ainsi qu'il faut comprendre le face à face d'*Inferno* évoqué ci-dessus ? Comme une rencontre, au sens plein, entre la scène et la salle. L'événement d'une rencontre, symbolisé un peu plus loin dans le spectacle par le velum parti de la scène et recouvrant l'assemblée des spectateurs. Le spectacle tout entier : la traversée d'une expérience. Plus l'œuvre saura instaurer une relation forte avec le spectateur, plus elle aura de chances de « faire sens » pour lui, mais plus tard, dans sa vie, par le travail conscient et inconscient de la mémoire, au même titre qu'un événement vécu finira par s'inscrire dans une chaîne signifiante et se charger d'un sens – instable, changeant avec les années. « Au milieu du chemin de notre vie / j'étais perdu dans une forêt obscure » : ce sont les premiers mots de *La Divine Comédie*. L'œuvre engage la vie.

Voilà, à grands traits, pour la description du paysage théâtral. Un archipel de formes en métamorphose constante, traversé de courants multiples, au sein duquel je vois émerger deux questions : Qu'en est-il, aujourd'hui, de la dramaturgie lorsqu'elle s'applique encore au passage à la scène d'une œuvre dramatique préexistante ? Qu'en est-il, aujourd'hui, de l'écriture

<sup>10</sup> Sur les deux sens du mot « dramaturgie », cf. J. Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Actes Sud - Papiers, "Apprendre", 2010.



dramatique ? On suppose que, dans les deux cas, les transformations du paysage théâtral ne peuvent la laisser indemne.

Si différentes que soient les pratiques, elles coexistent au sein de ce paysage, parce que c'est celui d'une époque. Entre elles, les frontières ne peuvent être que poreuses. Concrètement : monter une œuvre dramatique, classique ou contemporaine, ne se fait pas hors du contexte que nous venons de décrire. Cela a des implications sur la mise en scène. Cela doit en avoir aussi sur la dramaturgie, faute de quoi ce sont les aspects les plus superficiels des nouvelles formes scéniques qui s'imposeront : on montera *Andromaque* au milieu d'un concert de rock sans bien savoir pourquoi, Roméo et Juliette feront du trapèze, la scène sera inondée de vidéo quelle que soit la pièce montée. Des pratiques aveugles et incontrôlées, disait Bernard Dort. (DORT, 1986, p. 8).

Non que la dramaturgie ait à produire encore une « lecture », au sens où on l'entendait dans les années 1970. Celle-ci sera forcément réductrice au regard de ce qui doit être envisagé comme expérience vécue. Si on vous dicte le sens de ce que vous vivez, il n'y a plus d'expérience possible. Mais entre la transformation d'une œuvre dramatique en matériau<sup>11</sup>, au mépris de la dramaturgie interne (sens 1) qui la constitue dans son historicité, et la « grille de lecture », il devrait rester la place d'une dramaturgie (sens 2) ouverte, sensible, qui définisse les enjeux d'une œuvre et crée **les conditions de l'expérience**.

La voie est étroite. Que faire du personnage quand on ne croit plus au personnage et qu'on veut voir un performer accomplir sur la scène une série d'actions qui ne renvoient qu'à elles-mêmes, sans *mimèsis* ? Que faire de la narration lorsque raconter une histoire n'est manifestement plus la

priorité au regard de ce qui advient sur la scène en semblant s'improviser ? Alors, on ne monte plus ni *Andromaque* ni *Roméo et Juliette* ni même *La Mouette*. Mais si on veut tout de même les monter – et la moindre des choses est de se demander pourquoi –, il faut trouver dans l'œuvre ce qui fera écho au langage actuel de la scène et pourra s'y inscrire. Dépouiller le personnage de lui-même pour laisser voir l'acteur comme être, dans sa « nudité » existentielle<sup>12</sup>, hors de toute composition. Ne pas chercher à créer un « autre monde » mais donner foi à celui-ci, au présent de la scène dans sa matérialité. Ce sont certes des questions de mise en scène et de direction d'acteur mais il appartient à la dramaturgie de faire apparaître quels seront les enjeux de l'expérience : d'abord pour ceux – les acteurs – qui devront la vivre sur la scène, afin que d'autres aient une chance de la vivre dans la salle. C'est dans ces termes que j'avais abordé en 2004 le travail dramaturgique sur *Quand nous nous réveillons d'entre les morts* d'Ibsen, mise en scène par Alain Bézu<sup>13</sup>. Voici ce que j'écrivais à l'époque, dans des notes dramaturgiques destinées au metteur en scène :

Il s'agit de créer un dispositif pour la pensée [...] Le spectateur fait partie du dispositif. C'est lui qui, devant la boîte expérimentale, comme dans l'expérience du chat de Schrödinger, décide de l'indécidable – si le chat est mort ou vivant, ce qui n'est pas sans résonance avec *Quand nous nous réveillons d'entre les morts*. Ce n'est pas un hasard : cette pièce va au cœur de l'essentiel : la vie, la mort ; sommes-nous morts ou vivants ? Concrètement, dans la mise en scène : arrêter le moins possible les signes, le sens. Faire éprouver. Jean-Luc Nancy parle de l'« expérience du sens ». C'est exactement ça : pour les acteurs (et tous ceux qui font le spectacle) comme pour les spectateurs.

11 Sur la distinction entre pièce de théâtre et texte-matériau, cf. aussi J. Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, op. cit. .

12 Cf. Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, Galilée, 1993, p. 195.

13 Création à la Scène Nationale de Petit-Quevilly en janvier 2005.

Que se passe-t-il quand nous nous réveillons d'entre les morts ? « Nous » désigne tous les participants à l'expérience : l'ensemble des vivants, dont les spectateurs font partie. Nous allons l'éprouver ensemble (et chacun pour soi, dans sa solitude : il n'y a pas de communion, ce n'est pas la messe) le temps de l'expérience – ou, peut-être, faudrait-il dire, le temps d'une série d'expériences. Car ce réveil ne se fait pas en une fois. Le passage ne cesse de se faire, et dans tous les sens possibles. Bizarrement il semble qu'il y en ait plus de deux. En tout cas il ne s'agit pas de résurrection, au sens chrétien (et cela seul, le fait que le passage ne soit pas univoque, suffirait à annuler le sens religieux). [...]

Le spectateur se projette (mentalement) sur la scène de l'expérience puisque c'est sa propre vie, dans son expérience la plus essentielle, qui lui est donnée à éprouver. Est-il mort, est-il vivant ? A lui seul d'en décider, s'il le peut. [...]

Le moins possible d'effet de personnage. Parce que c'est une pièce dans laquelle il y a le moins possible de drame et qui, de ce fait, nous place plus près du « présenter » que du « représenter ». C'est sa modernité. Entre Rubek et Maja, il n'y a pas de drame. Maja s'éloigne et se rapproche d'Ufheim. Rubek la laisse s'éloigner. Entre Rubek et Irène non plus il n'y a (presque) pas de drame. Il y a une série de mouvements qui se résolvent en un grand mouvement qui les rapproche l'un de l'autre et les fait monter l'un et l'autre vers la mort.<sup>14</sup> Tous sont au plus près de la vie. De l'expérience (l'épreuve) de la vie. Et de la réflexion sur leur vie – mais celle-ci est seconde par rapport à ce qu'ils éprouvent dans l'instant. Cette expérience de la vie, ce doute (cette **inquiétude**) qui l'accompagne en permanence, c'est ce qui rapproche la pièce du « présenter ». Il y a, pour les acteurs, à être au plus près de cette vie dans la nudité de l'instant, en partage avec le spectateur. (Joseph

Danan, Texte dramaturgique inédit).

Certes, *Quand nous nous réveillons d'entre les morts* appartient à l'évidence à ce nouveau paradigme du drame que Jean-Pierre Sarrazac appelle « le drame-de-la-vie » par opposition au « drame-dans-la-vie »<sup>15</sup> : un drame ramené à l'essentiel, celui d'une vie toute entière. C'est, cependant, un questionnement analogue qui nous a habités, Alain Bézu et moi, lorsque nous avons travaillé l'année suivante sur *L'Illusion comique* de Corneille<sup>16</sup> :

Dire que tout est théâtre ne résout rien car aussi bien pourrions-nous dire : tout est vie. Tout a l'apparence mais aussi la réalité de la vie puisque ce sont des comédiens vivants qui partagent un espace-temps avec nous pendant la durée de la représentation. C'est d'un partage d'expérience qu'il s'agit, dont Pridamant est la victime et le bénéficiaire, le co-baye et le sujet privilégié, celui que nous envions pour sa foi dans ce qu'il voit (que nous n'aurons jamais à ce point). L'enjeu majeur de la mise en scène pourrait bien être de faire partager (autant que faire se peut) cette foi. (CORNEILLE; DANAN, 2006, p. 200)

Même si, à certains égards, *L'Illusion comique* peut être regardée comme un « drame-de-la-vie » avant l'heure (le drame de Pridamant à la recherche du temps autant que de son fils perdu), celui-ci contient des fragments d'un « drame-dans-la-vie » historiquement daté (la pièce dans la pièce), d'où la difficulté du travail dramaturgique comme de mise en scène, qui doit, recherchant « sa valeur de *présentation* en deçà de toute représentation » (*Ibid.*), trouver le point d'incandescence de cette pièce pour un spectateur d'aujourd'hui sans feindre d'ignorer qu'elle ne vient pas d'être

14 Cf. Joseph Danan, « Du mouvement comme forme moderne de l'action dans deux pièces d'Ibsen », *Etudes théâtrales*, n° 15-16 / 1999.

15 Cf. Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, Seuil, 2012.

16 Rouen, Théâtre des 2 Rives, 2006.

écrite – mettant sous ses yeux une fiction et des personnages désuets et improbables, ce qui revient à mettre en abyme (et à l'épreuve) sa propre incrédulité. *L'illusion comique* n'est pas une pièce écrite pour la scène postdramatique. Elle est même tout l'inverse. Et sans une mise en tension de ce qu'elle est historiquement (une réflexion sur le drame et l'illusion) et des spectateurs que nous sommes en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, pris dans un autre régime du théâtre, elle ne peut tout simplement pas fonctionner.

Ce que je viens d'énoncer à propos du cas exemplaire (du fait de sa nature) de *L'illusion comique* vaut, je pense, pour tout travail dramaturgique aujourd'hui. Il en a toujours été ainsi (depuis l'invention de la mise en scène) puisqu'il s'est toujours agi de lire une pièce depuis notre aujourd'hui, pour la délivrer à des spectateurs qui sont nos contemporains – à ceci près que la rupture ouverte par l'invention de la mise en scène s'est aggravée d'une autre, dont nous avons parlé plus haut : plus qu'une rupture, une faille contraignant à un grand écart.

Il me semble que la mise en scène européenne des années 2010, lorsqu'elle s'applique encore à des pièces de théâtre préalablement écrites et *a fortiori* à des classiques, se construit dans ce grand écart. Que l'on songe à la manière dont Thomas Ostermeier nous met de plain-pied avec *Hedda Gabler* d'Ibsen<sup>17</sup> par une actualisation dont le socle est donné par la traduction en forme de réécriture de Marius von Mayenburg, dont un des effets marquants est de remplacer le manuscrit de Løvborg jeté par Hedda dans les flammes par un acte éminemment performatif : la destruction, réelle, d'un ordinateur portable. Ici aussi la dramaturgie est inséparable du geste de la mise en scène : direction d'acteurs, qui semblent ne pas composer, costumes actuels, scénographie laissant

voir ses coulisses par un jeu de vidéo-surveillance, brève utilisation de l'image filmée au début de chaque acte pour « entrer dans ce monde » qui se révèle être le nôtre... Tout cela sans qu'à aucun moment soit ignorée ou niée la dramaturgie interne de la pièce.

Le même problème d'adéquation à la scène actuelle se pose de manière aiguë à l'auteur dramatique. Certes, celui-ci peut, comme il le faisait naguère, le déléguer au « second temps » de l'art théâtral et, donc, au metteur en scène. Une telle position n'est plus guère viable, d'abord pour la raison que nous avons dites : le théâtre est de moins en moins un « art à deux temps » et la relation de couplage entre un auteur et un metteur en scène n'occupe plus la position dominante qu'elle avait au XX<sup>e</sup> siècle.

L'auteur dramatique se trouve placé aujourd'hui devant une alternative. La première voie est choisie par un nombre croissant d'auteurs, qui se font leurs propres metteurs en scène. Ils le font parfois en maintenant les deux temps traditionnels du théâtre (ils écrivent une pièce sans penser nécessairement à sa mise en scène, **puis** ils la montent). Ils peuvent le faire aussi en fondant ensemble ces deux temps, comme Joël Pommerat, qui ne conçoit pas autrement son travail d'auteur dramatique, tel qu'il le pratique depuis près de vingt-cinq ans : « Je pense aujourd'hui qu'on ne devient vraiment auteur de théâtre qu'en nouant très serré le travail de l'écriture du texte avec le travail de la mise en scène. / Je pense que c'est une erreur de concevoir ces deux temps naturellement séparés l'un de l'autre. » (POMMERAT, 2007, p. 15) Cette position théorique (étayée chez Pommerat par une critique du pouvoir du metteur en scène, avéré tout au long du XX<sup>e</sup> siècle), même si elle peut recouvrir des pratiques fort différentes, se retrouve à travers les démarches de créateurs eux-mêmes aussi différents que Romeo Castellucci, Robert

17 Créée en 2005 à la *Schaubühne*, à Berlin.

Lepage, François Tanguy, Angelica Liddell, Rodrigo Garcia et bien d'autres. Chez ces auteurs, le texte (volontiers non dramatique) n'est qu'un élément (dans une hiérarchie qui peut varier) parmi tous ceux qui composent la partition scénique. Plusieurs d'entre eux sont, du reste, des plasticiens de formation, qui se situent, explicitement ou pas, dans la filiation d'un Robert Wilson ou d'un Tadeusz Kantor. Ce faisceau de phénomènes (écriture au plus près du plateau, non-séparation du texte et de sa mise en scène, importance de la dimension plastique) a nécessairement des effets sur la nature des textes produits, qui constituent une réponse *de facto* à la question que nous posons<sup>18</sup>.

La seconde voie est celle qu'empruntent les auteurs (je dirais alors : les écrivains de théâtre) qui, par choix (parfois) ou par nécessité (souvent), continuent d'écrire loin du plateau, produisant des textes célibataires (il s'en écrit encore énormément, comme en attestent les comités de lecture) en attente de la scène, qui seront souvent, et de plus en plus, des textes en souffrance, dont les noces avec la scène, si admirables soient-ils, risquent de ne jamais se produire. L'hypothèse que je voudrais avancer pour finir est que ces textes aussi se doivent d'être en phase, depuis leur lieu, qui est l'écriture dramatique dans son autonomie, avec l'état actuel de la scène. On voit trop bien ce qui ne cadre plus avec cet état : des fables trop apparentes, une structure dramatique trop charpentée (le mot « intrigue » a quasiment disparu du vocabulaire des dramaturges comme de ceux qui écrivent sur le théâtre contemporain), des personnages... trop personnages. Il est plus difficile de désigner, non tant ce qui fonctionne encore (et dont l'évidence peut s'imposer) mais pour-

quoi cela fonctionne. Et c'est tant mieux : la perspective n'est pas ici de restaurer une norme qu'après le romantisme, la naissance de la mise en scène moderne a achevé de dissoudre – d'autant que les directions dans lesquelles se déploient ces œuvres sont diverses jusqu'à pouvoir être contradictoires, intégrant dès l'écriture la dimension interdisciplinaire de la scène contemporaine au bénéfice ou pas d'une fable, et participant, à des degrés divers, de la déconstruction de la mimésis, qui peut aller jusqu'à sa quasi-annulation. On voit pourquoi ce sont les fondements mêmes de l'art dramatique qui se trouvent ébranlés : s'il s'agit de produire des actions qui sont avant tout scéniques et ne se donnent pas comme représentation d'actions, n'ouvrant qu'occasionnellement (ou plus du tout) sur un autre lieu, un autre temps, ce sont bien de nouvelles formes de dramaticité qu'il s'agit d'inventer.

L'affaiblissement du personnage aura été, au cours du XX<sup>e</sup> siècle, un symptôme majeur de la critique de la mimésis, ce que l'on a pu nommer la « crise de la représentation »<sup>19</sup>. Il aboutit, chez un auteur comme Jon Fosse, à une forme d'épure comparable, *mutatis mutandis* (c'est-à-dire en prenant en compte le fait qu'il s'agisse pleinement chez lui d'œuvres dramatiques), à celle dont il a été question à propos du face-à-face scène-salle d'*Inferno* : des « êtres sans qualités » – vous, moi – pris dans le drame absolument minimal d'une vie quelconque. A peine un drame, à peine des personnages.

Cet affaiblissement culmine dans des œuvres qui ne veulent plus voir sur la scène, à l'instar des « quatre acteurs » d'*Outrage au public*, que des « performers » sans identité autre que la leur propre. Non plus même des

18 Cf. Marion Cousin, *L'Auteur en scène : analyse d'un geste théâtral et dramaturgie du texte né de la scène*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert, Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2012.

19 Cf. Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Grasset, 1978 ; et Daniel Bougnieux, *La Crise de la représentation*, La Découverte, 2006.



« figures »<sup>20</sup>, mais des instrumentistes. C'est en ces termes, par exemple, que le dramaturge russe Ivan Viripaev parle des interprètes de sa pièce, *Danse « Delhi »* (VIRIPAEV, 2010) : « Ce texte n'est pas "à jouer", mais à "interpréter" à la manière d'une partition musicale. »<sup>21</sup> Galin Stoev, qui l'a mise en scène, est encore plus explicite : « L'acteur ne doit pas jouer le personnage, mais jouer « du personnage », de la même façon qu'un musicien joue « de son instrument ». » (*Ibid.*, p. 22.) Pure déclaration d'intention de l'auteur (relayée par le metteur en scène), préconisant une manière de jouer sa pièce ? Certainement pas : la structure de l'œuvre est toute entière commandée par ce choix, les interprètes jouant de séquence en séquence une série de variations qui relancent les dés de l'action à partir d'une situation donnée<sup>22</sup>.

Parfois, c'est le recours à une ou des figures de narrateur (ou de présentateur, ou de commentateur, ou de chœur) qui viendra substituer à l'action représentée le récit de l'action dans le présent de la « représentation ». De Daniel Danis (DANIS, 2002) à Biljana Srbljanovic (SRBLJANOVIC, 2008), les exemples ne manquent pas dans la littérature dramatique contemporaine. Et dans un registre plus éloigné encore du « dramatique », les « pièces » de Valère Novarina ne cachent-elles pas, sous la profusion des noms de pseudo-personnages, la seule présence de l'acteur-performer aux prises avec la parole ?

Plus généralement, la *mimèsis* se trouvera mise en question à chaque fois que la dramaturgie interne d'une pièce exigera l'accomplissement d'actions réellement accom-

plies sur la scène et ne représentant rien d'autres qu'elles-mêmes : une danse, une « performance », l'exécution d'un morceau de musique. Dans ma propre pièce, *Sous l'écran silencieux* (DANAN, 2002), c'est l'action de photographe qui avait cette fonction, le studio du photographe aux prises avec son modèle coïncidant alors avec l'espace scénique, dans le temps réel de la représentation.

Mais il faudrait évoquer encore des œuvres singulières telles *Atteintes à sa vie* de Martin Crimp (par la mise en crise systématique de toute représentation) ou *4.48 psychose* de Sarah Kane (par la mise en jeu de la vie même de son auteur, jusqu'à son extrémité), et bien d'autres qui, sous des formes diverses et à des degrés divers, constituent des réponses aux bouleversements de la scène par lesquels nous avons commencé cet article (ou, mieux, y participent), témoignant de la vitalité d'écritures qui persisteraient à vouloir y faire naître, peut-être pas des drames, mais **du drame**.

## Références

ABIRACHED, Robert. *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Grasset, 1978.

ARTAUD, Antonin. « Le Théâtre et son double », in *Œuvres complètes*, t. IV, Gallimard, 1964.

BARBERIS, Isabelle. *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, PUF, 2010.

BIET, Christian Biet; FRANTZ, Pierre. « Le théâtre sans l'illusion », *Critique*, n° 699-700, août-septembre 2005.

<sup>20</sup> Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon ont mis en lumière le passage du personnage à la figure dans nombre d'écritures contemporaines.

<sup>21</sup> Programme du Théâtre National de la Colline, mai 2011, p. 6.

<sup>22</sup> Pour un développement plus complet sur cette pièce et, plus largement, sur la problématique de cet article, je me permets de renvoyer à J. Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Actes Sud - Papiers, "Apprendre", 2013.

BOUGNIOUX, Daniel. *La Crise de la représentation*, La Découverte, 2006.

CHEVALLIER, Jean-Frédéric. « Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles », *L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 36, automne 2004.

\_\_\_\_\_. « Le geste théâtral contemporain », *Frictions*, n° 10, automne-hiver 2006.

CORNEILLE, Pierre; DANAN, Joseph (Direction de l'ouvrage). *L'Illusion comique / Dramaturgies de l'Illusion*. Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006.

COUSIN, Marion Cousin. *L'Auteur en scène : analyse d'un geste théâtral et dramaturgie du texte né de la scène*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert, Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2012.

DANAN, Joseph. « Du mouvement comme forme moderne de l'action dans deux pièces d'Ibsen », *Etudes théâtrales*, n° 15-16 / 1999.

\_\_\_\_\_. *Entre théâtre et performance : la question du texte*. Actes Sud - Papiers, "Apprendre", 2013.

\_\_\_\_\_. *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Actes Sud - Papiers, « Apprendre », 2010.

\_\_\_\_\_. *Sous l'écran silencieux*. Lansman, 2002.

\_\_\_\_\_. « Témoins d'une présence », *Etudes théâtrales*, n° 51-52 / 2011.

DANIS, Daniel. *Terre océane. roman-dit*. L'Arche, 2006.

DORT, Bernard. « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public*, n° 67, janvier-février 1986.

GOUHIER, Henri. *Le Théâtre et les arts à deux temps*, Flammarion, 1989.

HANDKE, Peter. *Outrage au public*, trad. J. Sigrid, L'Arche, 1968.

HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire* [1891]. Thot, 1982.

POMMERAT, Joël. *Théâtres en présence*. Actes Sud - Papiers, « Apprendre », 2007.

NANCY, Jean-Luc. *Le Sens du monde*, Galilée, 1993.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne*, Seuil, 2012.

SRBLJANOVIC, Biljana. *Barbelo, à propos de chiens et d'enfants*, trad. G. Keller. L'Arche, 2008.

VIRIPAIEV, Ivan. *Danse « Delhi »*, trad. Tania Moguilevskaia et Gilles Morel, Les Solitaires Intempestifs, 2010.

---

Recebido: 30/09/2019

Aprovado: 29/11/2019